

Isabelle de Charrière, Frances Burney et le métier d'écrivain

VALÉRIE COSSY

Mon exposé se propose d'étudier la position d'Isabelle de Charrière à l'égard de la publication et d'offrir une réflexion sur son statut d'auteur, notamment grâce à une comparaison avec la romancière anglaise Frances Burney. Je vois dans l'attitude d'Isabelle de Charrière une forme de dilettantisme, qui s'insère dans la conception philosophique, au sens large, qu'elle se faisait de son rôle de femme écrivain.

Il peut sembler téméraire de recourir à la notion de dilettantisme. Sigyn Minier, par exemple, dans l'introduction du livre qu'elle a consacré aux premiers romans d'Isabelle de Charrière, reprend à son compte une affirmation de Christabel Braunrot selon laquelle toute allégation de dilettantisme doit être reléguée une fois pour toutes parmi les mythes¹. Par ailleurs, plus de vingt années d'efforts fournis par la critique féministe en vue de réhabiliter la production littéraire des femmes et de l'inscrire dans le cursus académique rendent carrément contestable – ou *politically incorrect* – toute insinuation d'amateurisme. Je persiste à penser, toutefois, que le terme « dilettante », dans la mesure où il implique à la fois un engagement passionné, mais dénué de narcissisme et d'intérêt financier et, aussi, un certain recul, ou scepticisme, vis-à-vis de la littérature, convient particulièrement bien à Isabelle de Charrière. Le dilettantisme constitue une notion utile pour décrire la façon dont elle envisageait sa production littéraire. En la définissant plus précisément, j'espère montrer qu'elle reflète des préoccupations directement liées à sa condition de femme auteur.

Le dilettantisme d'Isabelle de Charrière se nourrit d'abord de son refus des contraintes du monde éditorial, qui s'exprime à travers sa « maladresse » dans tout

ce qui touche à l'impression de ses œuvres et aux négociations avec les éditeurs. Son empressement à se débarrasser de ces tâches – qu'elle délègue autour d'elle, quitte à être parfois déçue du résultat – illustre son refus de la littérature comme profession. Une comparaison avec l'attitude de Frances Burney, qui se montre très efficace dans la publication de ses œuvres, mais éprouve des difficultés à libérer son écriture de l'opinion commune, permet de mettre en relief ce que ce dilettantisme délibéré a de paradoxal : à la fois libérateur pour l'auteur, mais préjudiciable à l'œuvre dont il gêne la diffusion et la réception.

Mais le dilettantisme d'Isabelle de Charrière ne provient pas seulement de ce que nous pourrions appeler une méfiance classique et aristocratique à l'égard des libraires, ni de son éloignement géographique des grands centres de la production romanesque. Il est aussi lié au scepticisme dont elle fait preuve en général et répond à un doute profond sur son activité d'écrivain, sur la valeur de la littérature. À ce titre, il débouche sur une certaine apathie qui lui fait laisser inachevés nombre de ses brouillons et il est responsable de ce qu'elle nomme elle-même le « décousu » de son œuvre. En dernière analyse, son dilettantisme suppose une distance par rapport au monde littéraire, voire un refus de se prendre au sérieux en tant qu'écrivain. Il est révélateur d'une interrogation philosophique qui traverse toute son œuvre et à laquelle, de sa vie, elle n'apportera de réponse définitive : pourquoi lire, pourquoi écrire ?

Dans sa dimension culturelle, le dilettantisme d'Isabelle de Charrière se traduit par une indifférence face à la carrière d'écrivain et il représente pour elle une façon de conserver sa liberté. Il émane aussi d'un souci d'authenticité : il est le moyen de libérer l'écriture des affres de l'amour-propre et de rester en contact avec la réalité à travers sa vie de femme ordinaire. Elle avoue à Ludwig Ferdinand Huber s'imposer des intervalles entre les moments où elle écrit et même se forcer, pour remplir les temps morts, à lire un « gros ouvrage de Métaphysique » qui l'ennuie, car elle craint de devenir un « scribbler de profession » : « J'ai peur de devenir un scribbler de profession, une sorte de maniaque à plume & à encre si je ne mets quelque long intervalle entre mes écritures. »²

Frances Burney, pour sa part, est aussi consciente de la nature coercitive de sa vocation d'écrivain, de son besoin d'écrire qu'elle va même jusqu'à qualifier de « writing-mania », « writing passion » ou « scribbling propensity »³. Mais elle ne chercha jamais à infléchir le rythme de son écriture qu'elle mit à profit, au contraire, pour réaliser, dans un temps relativement bref, les deux volumineux romans qui suivirent *Evelina: Cecilia* (1782) et *Camilla* (1796)⁴. Dans un chapitre de son

troisième roman, *Camilla*, elle exorcise la nature obsessionnelle de son écriture à travers un cauchemar infligé à son héroïne. Dans cette scène, Camilla se trouve sur ce qu'elle croit être son lit de mort et une voix intérieure qu'elle ne contrôle pas l'oblige à écrire ses dernières paroles avec une plume d'acier «with a velocity uncontrollable», «unlicensed by her will»⁵. La métaphore de la plume d'acier – «a pen of iron» – à une époque qui correspond, en Angleterre, au début de l'industrialisation évoque la crainte des machines qui asservissent l'homme. Il est significatif que Frances Burney fasse cette comparaison dans un roman qu'elle écrit et publie essentiellement pour subvenir aux besoins de sa famille et dont la rédaction la laisse souvent dans un état de grande fatigue⁶. On peut dire d'elle qu'elle fait partie des auteurs que Constance, une des protagonistes de *Trois femmes*, trouve sympathiques: elle remarque en effet qu'elle pourrait vivre «avec un auteur qui ne le seroit devenu que par nécessité ou par une impulsion irrésistible»⁷, deux caractéristiques qui, à elles seules, résument bien la situation de Frances Burney.

Nous savons qu'Isabelle de Charrière avait lu *Cecilia* et *Camilla* qu'elle mentionne à plusieurs reprises dans sa correspondance, dans *De l'esprit et des rois*, dans un fragment daté de 1796 qui est une satire de *Camilla* et dans le roman qu'elle écrivit en collaboration avec Isabelle de Gélieu, *Louise et Albert ou le danger d'être trop exigeant* (1803), dont le premier chapitre commence par une discussion du personnage d'Edgar Mandlebert comme prototype, précisément, de l'amant trop exigeant. Ses jugements à l'égard de la romancière anglaise sont souvent d'une extrême rigueur: elle trouve «vulgaires» les personnages de la «Courtly Mis Burney» et elle taxe son style de «richesse vulgaire». *Camilla* l'«impatiente horriblement» et elle considère que c'est «un mauvais ouvrage». Mais *Cecilia*, au contraire, est qualifié par Amphidixon dans *De l'esprit et des rois* d'«excellent roman»⁸. Au-delà de ses sarcasmes, en effet, ces deux romans furent des œuvres qui stimulèrent Isabelle de Charrière intellectuellement, comme en témoigne *Louise et Albert* qui peut être considéré comme une réécriture et une critique de *Camilla*⁹. Sa sévérité à l'encontre de *Camilla* s'explique en partie par le mode de publication du roman, la souscription, dont elle avait fait la dure expérience avec la première édition à Londres de *Trois femmes*. Rien n'illustre mieux la divergence profonde entre ces deux femmes auteurs que le double épisode des publications par souscription de *Trois femmes* et de *Camilla* à Londres.

Comme on le sait, Isabelle de Charrière avait notamment décidé d'écrire *Trois femmes* dans l'idée d'offrir l'ouvrage à la comtesse de Montrond, émigrée dans le

besoin, qui devait organiser à son profit une souscription à Londres¹⁰. De tous les modes de publication, la souscription est le plus contraignant pour l'auteur puisqu'il l'engage auprès de lecteurs particuliers avant que l'ouvrage soit imprimé, parfois même avant que la rédaction soit achevée. Or Isabelle de Charrière ne change rien à ses habitudes lors de la rédaction de *Trois femmes*, suivant son dessein et ses goûts, sans tenir compte des lecteurs et amis que va solliciter Mme de Montrond pour remplir sa liste de souscripteurs, clé de la réussite du projet charitable. L'auteur de *Trois femmes* anticipe pourtant la réception londonienne de son livre, lorsque, en juin 1795, elle exprime ses craintes que Mme de Montrond n'en trouve la teneur et le ton quelque peu déplacés. Sûre qu'elle est de ses droits et de ses qualités d'auteur, elle choisit de ne pas changer une ligne à son roman, privilégiant la valeur intrinsèque de l'œuvre aux dépens de toute autre considération ; elle écrit à Chambrier d'Oleyres, les 25-27 juin 1795 :

« Si elle n'accepte pas ma galanterie trouvant l'ouvrage trop gay pour qu'une émigrée doive le publier & recevoir l'argent de la souscription [...], je ferai imprimer tout de même en Angleterre ou ailleurs car j'ose dire que c'est joli. »¹¹

En fait de lecteur, il est vrai qu'elle ne connut jamais qu'un seul juge : elle-même. Ainsi affirmait-elle haut et fort à Constant d'Hermenches à propos du *Noble*, sa première publication : « Mon ouvrage doit être mon ouvrage je dis comme Rousseau son premier succès est de me plaire. »¹² Dans le cas de *Trois femmes*, nous savons à quel résultat désastreux pour l'ouvrage aboutit ce décalage immense entre ce que l'on peut appeler l'éthique d'auteur d'Isabelle de Charrière et les contraintes de la publication par souscription¹³. Pour venir à bout de ses listes de souscription, Mme de Montrond avait en effet accepté que l'un de ses amis, le comte de Lally-Tolendal, émigré comme elle, pratiquât les coupures et modifications jugées nécessaires à la commercialisation de l'ouvrage. Alors que souvent Isabelle de Charrière préférait payer de sa poche tout ou partie de l'impression de ses œuvres plutôt que de s'en remettre aux critères des libraires, la souscription de son roman à Londres la mit à la merci de lecteurs qu'elle ne connaissait pas et dont les goûts et les vues étaient radicalement différents des siens. Sa première et unique expérience avec le marché du livre anglais lui révéla des contraintes dont elle ne se doutait pas, une sorte de dictature de la délicatesse et de la décence, une morale étroite que sa propre prédilection pour les romanciers radicaux anglais – William Godwin et Elizabeth Inchbald – lui avait occultées. Dans une lettre à Chambrier d'Oleyres du 23 janvier 1797, elle se plaint non seulement du sort réservé à son roman mais encore de cette évolution du goût littéraire des Anglais :

«[...] mais ce qui est en droit ce me semble de vous surprendre c'est que M. de Lally, M^e d'Henin, M^e de Devonshire et autres n'ayant pas trouvé le petit livre assez moral assez décent, on s'est permis de le mutiler. C'est M. de Lally qui a été si je ne me trompe l'épurgateur des *trois femmes*. [...] tout ce que j'ai pu faire c'est de ne m'en point fâcher, d'en rire bien plutôt & j'ai envoyé en Angleterre une lettre angloise à mettre dans quelque papier public où je m'égayé un peu sur la délicatesse excessive du beau monde anglois d'aujourd'hui, délicatesse telle que Fielding s'il vivoit seroit obligé de réformer son Tom Jones, & Richardson d'oter Lovelace de l'histoire de Clarisse.»¹⁴

Camilla, le roman de Frances Burney qui parut à Londres au moment de cette mésaventure, a dû apparaître à Isabelle de Charrière comme un avatar de cette «délicatesse excessive du beau monde anglais». Indépendamment du roman lui-même, ses soupçons, voire ses préjugés à l'encontre de cette œuvre, ont dû être encore accrûs par la liste des souscripteurs – incluse dans le premier volume – parmi lesquels figurent les «épurgateurs» de *Trois femmes*: la princesse d'Henin, le comte de Lally-Tolendal et la duchesse de Devonshire¹⁵.

Si c'est faire injure à Frances Burney et à la complexité de son œuvre que de la traiter de «lady novelist», il faut reconnaître cependant qu'elle adhéraient totalement à ces critères conservateurs de délicatesse et de décence qui, dans *Camilla* en particulier, rendent inacceptable pour le lecteur moderne l'abnégation de son héroïne¹⁶. La crainte de ce qu'on pensait d'elle ayant toujours été un facteur puissant dans la vie et dans le rapport à l'écriture de Frances Burney, ses romans sont faits de tensions irrésolues entre des héroïnes dont les qualités féminines assurent le bonheur et la réussite sociale et des représentations plus réalistes de personnages féminins exclus et rejetés parce que, précisément, ils ne remplissent pas toutes les conditions de ce code arbitraire. Les éléments parfois radicaux de sa critique sociale sont toujours finalement dilués dans des dénouements heureux. A ces tensions déjà présentes dans les premiers romans allait s'ajouter pour *Camilla* une difficulté de taille: celle de la publication par souscription. Frances Burney s'était résolue à recourir à cette méthode, lucrative mais contraire à ses sentiments délicats, car en 1796, ayant épousé un émigré français sans le sou et donné le jour à un fils, elle devait elle-même faire face aux besoins de sa nouvelle famille. Déjà au moment de son mariage en 1793, sa sœur Susannah l'avait encouragée, pour lever les obstacles financiers à son union avec Alexandre d'Arblay, «*to print, print, print!*»¹⁷. Dans son journal, elle exprime à plusieurs reprises sa gêne d'être ainsi engagée dans une entreprise aussi commerciale¹⁸. Pour donner de l'élan à la souscription, elle avait obtenu, en tant qu'ancien membre de la cour, l'autorisation d'orner son roman

d'une dédicace à la reine d'Angleterre, une reine qui, elle le savait, désapprouvait les romans¹⁹. Il n'est pas étonnant, dès lors, vu les pressions qui s'exerçaient sur cet auteur particulièrement sensible aux critiques, que *Camilla* verse souvent dans le conformisme, le prévisible, avec un ton moralisateur – qui est la justification de l'œuvre – et un style parfois amphigourique.

Ce qui, au premier coup d'œil, a dû irriter Isabelle de Charrière dans ce roman, c'est sa longueur : cinq volumes bien remplis. Pour celle qui demandait à Benjamin Constant de « donner pour rien » ou même de payer pour qu'on imprime ses « pauvres *Finch* » plutôt que de céder devant des libraires qui voudraient « quatre volumes dans un roman », les cinq volumes de *Camilla* devaient en indiquer clairement la nature commerciale²⁰. Cette immense œuvre aux personnages et aux thèmes multiples ne répond certainement pas aux critères de rigueur classique cultivés par Isabelle de Charrière. Les éditeurs de la *Bibliothèque britannique* avaient eux aussi critiqué, dans le préambule à leur traduction, ce qu'ils appelaient les « longueurs » du roman, indiquant qu'on y comptait « huit intrigues distinctes, deux enlèvements, & six mariages »²¹. Le manque de rigueur dans la composition était lié aux délais dans lesquels Frances Burney s'était astreinte à produire son livre : commencé en décembre 1794 à partir de notes éparses – ébauches de personnages, de types moraux, de thèmes –, le roman sortit en juin 1796²². Et, comme ses révisions en vue de la deuxième édition (1802) l'attestent, Frances Burney elle-même reconnaissait que son roman péchait par ses longueurs. Il y avait donc bien du *scribbler* dans l'auteur pressé de *Camilla*.

Isabelle de Charrière a réagi en particulier au côté hyperconventionnel de l'héroïne, adolescente aux grâces multiples. Dans un fragment daté de 1797 ou 1798, elle nous donne sa version de ce que « *Camilla or a picture of youth* » revu par elle pourrait donner. Ce fragment, une imitation d'une page de titre, marque son rejet des conventions romanesques utilisées par Frances Burney et par les romancières à succès en général. En référence explicite au roman de Frances Burney, elle l'intitule *Camille ou le Nouveau Roman*. Dans une préface qui tient en neuf lignes manuscrites, elle détourne les motifs des nombreux préliminaires que la romancière anglaise jugeait toujours indispensable d'ajouter à ses romans pour défendre sa modestie :

« Mon plan en écrivant ce petit ouvrage a été de changer ce que les romans font toujours c'est de faire l'héroïne belle comme le jour, je la ferai ici laide comme la nuit. C'est en faveur de cette différence des autres romans que je réclame l'indulgence de ceux qui liront celui-ci. »²³

A deux reprises en effet – avec sa dédicace à la reine et avec son avertissement au

lecteur –, Frances Burney poussait l'humilité jusqu'à qualifier son volumineux roman de «little Work». L'appel à l'indulgence du lecteur – une constante dans les romans féminins anglais et un *topos* adopté par Frances Burney elle-même dans la préface d'*Evelina* et dans l'avertissement de *Cecilia* – est particulièrement ironique pour un auteur comme Isabelle de Charrière qui se passa toujours de patronage et dont les ouvrages défiaient les idées reçues. Il convient de relever cependant que son agacement à l'encontre de ces héroïnes que les auteurs font toujours «belles comme le jour» correspond aussi, ironie du sort, à une préoccupation de Frances Burney. Lors de la rédaction de son deuxième roman, *Cecilia*, elle avait envisagé un temps la possibilité de créer une héroïne dont le physique n'aurait rien eu de remarquable : «an unbeautiful heroine»²⁴. Mais, finalement, Cecilia Beverley fut, comme tant d'autres, dotée de toutes les grâces habituelles. Tandis qu'Isabelle de Charrière écrit des ouvrages qui doivent d'abord plaire à leur auteur et s'accorde la liberté de créer dans les *Lettres écrites de Lausanne*, par exemple, une Cécile avec «un cou qui grossit»²⁵, Frances Burney ne pouvait totalement s'émanciper des besoins de ses lecteurs, de leurs attentes et de leurs limites.

Une comparaison de *Trois femmes* et de *Camilla* illustre ce que l'attitude d'Isabelle a de libérateur pour l'écriture puisqu'elle rejette les contraintes des professionnels de l'édition. Mais, de par la négligence avec laquelle elle se défait de son manuscrit, l'épisode de la publication de *Trois femmes* est aussi révélateur des risques que son incurie fait courir à son œuvre.

Isabelle de Charrière admet, ou même revendique, à plusieurs reprises, son incompetence par rapport à l'édition, ce qu'elle appelle sa «maladresse». A propos de son activité de correctrice lors de l'impression des *Lettres de Mistriss Henley*, par exemple, elle se plaint à son frère Vincent, dans une lettre du 21 juin 1784 : «je suis mal adroite en tout, je n'avois pas su quelle espèce d'être sans pensée il faloit pour ce métier là & qu'il y avoit de ces gens que l'on paye ; moi j'étois distraite»²⁶. Ou encore, agacée par les protestations d'Isabelle de Montolieu qui feint de ne pas croire qu'elle puisse avoir des difficultés financières avec ses libraires, elle persiste dans ses prétentions à la maladresse et se démarque de l'auteur de *Caroline de Liechtfield* par cette petite phrase : «Non, du *savoir faire* je n'en ai aucun.» Elle qualifie le travail de correcteur d'«ennuyeuse occupation» qui vous «[guérirait] presque de la manie d'écrire!»²⁷

Elle n'a pas de tabou vis-à-vis de l'argent. Ainsi que le montre sa collaboration avec Ludwig Ferdinand Huber ou le don qu'elle compte faire grâce à *Trois femmes*, ce n'est pas son mépris de l'argent qui lui a fait négliger ses publications, mais son

désintéret pour le processus lui-même, son manque de volonté dans les différentes étapes de l'impression de ses ouvrages ; elle écrit au baron van Amerongen, en février 1804 :

«[...] & quoique je n'aye point renoncé au profit qu'un auteur peut tirer de ses livres par honneur, par orgueil [...], quoique je n'y aye jamais renoncé formellement, desirant au contraire tantôt de payer une dette tantôt de faire un présent avec l'argent que j'aurois gagné il a bien falu y renoncer de fait, c'est-à dire m'en passer, ce que je n'ai pu faire sans rougir un peu de ma profonde mal adresse.»²⁸

Si elle n'a jamais trouvé l'énergie ou la volonté nécessaires pour se guérir de sa maladresse, c'est qu'elle a des doutes sur la validité de la publication. Au fond, elle ne sait pas très bien pourquoi elle publie. Elle est convaincue d'une chose : la gloire littéraire, la réception faite à un auteur par une masse de lecteurs anonymes relèvent du hasard. La publication implique une incommunicabilité fondamentale entre les différentes parties en cause : auteurs, lecteurs, éditeurs, critiques, dont les priorités et les objectifs diffèrent. Elle est persuadée, en dernière analyse, que la réception et la destinée d'une œuvre n'ont rien à voir avec ses qualités intrinsèques. Dans la lettre au baron van Amerongen déjà citée, elle exprime sa perplexité :

«C'est une drôle de chose qu'un livre. Sa conception, son impression, le commerce qui s'en fait, les éloges qu'il reçoit, le blâme qu'il éprouve, ce qu'il en revient à l'auteur d'estime ou de diffamation sont des choses qui n'ont entr'elles aucun rapport.»²⁹

Les sentiments de perplexité qui entravent sa vie d'auteur débouchent souvent sur des projets avortés, des brouillons qui n'aboutissent pas, un sentiment de gaspillage de ses talents. Isabelle de Charrière fait preuve d'une incapacité à prendre son activité d'écrivain au sérieux. Pour elle, l'écriture doit être le fruit d'un «moment», et sa justification réside, précisément, dans des instants de bonheur entre l'auteur et un proche lecteur. Pour Zélide, déjà, l'important était surtout de «rendre heureux le moment qui s'écoule». Elle est convaincue de la «vanité des projets» et de l'«incertitude de l'avenir». Son scepticisme l'empêche d'envisager le sort de ses textes hors du cercle de ceux qu'elle connaît. Ainsi le *Portrait de Zélide* lui a-t-il échappé, son «ébauche» court le monde sans qu'elle puisse rien y faire : «On l'eut retouchée, si on avoit eu le dessein de la répandre, à peine on l'a relue elle est échappée des mains.»³⁰

La carrière d'écrivain, du *Portrait de Zélide* jusqu'à la publication des *Finch* en 1806, se caractérise par une impuissance à s'impliquer dans le processus de la

publication – préparation du manuscrit, négociations avec les libraires, correction des épreuves...³¹ Passé le premier mouvement de l'écriture, son œuvre ne l'intéresse pas ou, plutôt, elle récuserait même l'idée que la somme de ses textes constitue un jour une œuvre. Le fait que ses productions puissent, grâce au travail de l'édition, avoir une vie autonome et toucher des lecteurs au-delà du cercle connu de ses amis constitue rarement une motivation suffisante. Si par *scribbler* nous entendons un écrivain qui tire profit de sa plume et qui, par conséquent, produit un maximum de volumes en faisant toutes les concessions possibles aux goûts prévisibles de «lecteurs-clients», alors Isabelle de Charrière est absolument l'anti-*scribbler* par excellence. Mais si les *scribblers*, malgré les débats animés qu'ils suscitèrent en Angleterre au XVIII^e siècle, n'ont pas causé grand tort à la littérature, l'amateurisme cultivé par Isabelle de Charrière, en revanche, s'est trouvé particulièrement contreproductif pour son œuvre. A la fin de sa vie, l'auteur de *Trois femmes* fait les mêmes bêtises que Zélide. Avec MM. d'Ivernois et Berthoud, elle a la chance de disposer de copistes pour sa pièce *L'Enfant gâté*, et cependant elle se plaint, dans une lettre des 30-31 décembre 1800:

«Je n'ai pas encore une copie parfaite du tout, car ce que j'écris moi, retombe toujours dans le brouillon.»³²

Elle écrit sans système, sans esprit de suite, sans projet, et abandonne à leur sort ses brouillons inachevés, ainsi qu'elle l'écrit au baron van Amerongen, le 5 mai 1804:

«C'est un de mes grands défauts: une idée me vient, et je la suis, sans m'apercevoir que pour d'autres rien n'est plus incohérent, ni plus décousu. Je ne vois qu'après coup, et alors que faire? La chose n'est pas assez bonne pour que je l'estime, ni assez mauvaise pour que je la jette au feu. Le hasard en décide, et l'ensevelit dans l'oubli ou la fait vivre et paraître au grand jour.»³³

La négligence d'Isabelle de Charrière se distingue de la désinvolture de la jeune Zélide par la sévérité du jugement. Zélide se vantait de ne pas sacrifier le présent à l'avenir, en admettant toutefois que «son peu de souci pour l'avenir» lui faisait effectivement commettre «mille imprudences»³⁴. Isabelle de Charrière, au tournant du siècle, regrette le «décousu» de son activité. A Benjamin Constant, elle confesse, le 16 mars 1802:

«Il est vrai que je ne suis point gaye du tout, mais ma destinée touchant à sa fin ne m'intéresse plus guère. Jamais je n'ai eu de plan, jamais je n'ai rien ambitionné [...]. Je n'ai pas cru que l'on faisait sa destinée & n'ai pas trop présumé de moi. Ma vie ni mes souvenirs n'offrent point d'ensemble. Mes projets n'en avoient point[...].»³⁵

Le compte rendu qu'elle fait de sa vie d'écrivain, en janvier 1804, à la demande du baron van Amerongen contient cet amer bilan dans lequel, vu sa franchise habituelle, son rejet des poses féminines conventionnelles, on ne saurait voir de la fausse modestie :

«Il m'est impossible, bienséance à part, de souscrire aux éloges que vous me donnez. Si je n'ai rien écrit qui n'ait quelque sel, ni qui n'annonce quelque élévation dans le caractère, je n'ai aussi rien écrit où il n'y ait de la précipitation, du décousu, un défaut de plan dans la conception et de patience dans l'exécution. C'est presque toujours trop court, la fin est brusque, et je puis aussi peu m'estimer beaucoup que me mépriser tout à fait.»³⁶

Le scepticisme dont Isabelle de Charrière fit preuve quant à la possibilité de créer une œuvre et quant à son statut d'auteur n'a pas eu, toutefois, que des effets négatifs. Il a aussi été l'occasion d'une réflexion approfondie sur la fonction de l'écrivain et sur la relation entre celui-ci et son lecteur. C'est dans ce questionnement rigoureux de son activité, de même que dans la cohérence avec laquelle se déroule sa vie d'écrivain par rapport à ce questionnement, que réside une partie importante de son originalité.

Pour elle, l'écriture, l'élaboration d'une œuvre ne sauraient être des objectifs suffisants. Dans un fragment resté inédit, intitulé «Des Auteurs et des Livres», elle définit le devoir de l'écrivain comme étant celui de lutter contre un «loquace égoïsme». Elle se souvient de sa surprise de néophyte lorsque Diderot lui dit «qu'il n'y avoit point d'auteur qui eut un autre but en écrivant que d'acquérir de la réputation»: «J'étois jeune, je ne pouvois croire qu'il dit vrai. J'objectai; il ne voulut rien rabattre. [...] Je rendis grace aux écrivains qui m'en avoient imposé [...]»³⁷

Nous avons vu la façon dont elle se démarqua du code de modestie, de décence et de délicatesse auquel était soumise une romancière comme Frances Burney. La féminité, en tant que concept codifié par une société, n'a pas eu de prise sur elle ni sur son œuvre. Alors qu'on empêchait Frances Burney de lire Voltaire ou d'apprendre le latin, Isabelle de Charrière n'a pas rencontré d'obstacles dans sa formation intellectuelle³⁸. Elle fit ses premières armes d'écrivain à travers sa correspondance, d'abord clandestine, avec Constant d'Hermenches, cet ami des Lumières qu'on lui avait présenté comme «le plus dangereux des hommes»³⁹. Frances Burney, quant à elle, devait compter avec les conseils paternalistes de Samuel Crisp, un ami de la famille qu'elle définit comme un homme «qui pensait avec le Dr Fordyce que chez la femme les grâces de la réserve et de la timidité sont les plus séduisantes»⁴⁰. Si donc, à ce titre, la féminité n'interféra jamais avec l'écriture d'Isabelle de Charrière, il faut souligner néanmoins que sa vie de femme marqua profondément sa vie d'auteur. Celle-ci se caractérise par une aptitude à minimiser

le prestige de l'écrivain et par un souci d'inscrire son activité dans le contexte des relations humaines, dans la vie et les gestes de chaque jour. Et c'est bien parce qu'on ne saurait considérer le recul qu'elle prend par rapport à son œuvre comme une pose de modestie conforme à une idée étroite de la «féminité» qu'il faut y voir, bien plutôt, la recherche rationnelle, voire morale, d'une définition de son rôle d'écrivain.

Dans *Trois femmes*, Constance décrit les dangers qui guettent l'auteur engagé dans une «carrière» littéraire par amour-propre :

«Tous ces gens-là sont sujets, non seulement à préférer leur gloire à leurs amis, mais à ne voir dans leurs amis, dans la nature, dans les événements, que des récits, des tableaux, des réflexions à faire et à publier, et souvent ils méconnaissent les objets et permettent à leur esprit de les dénaturer, pour les mieux plier à l'usage qu'ils en veulent faire [...]»⁴¹

L'appréciation de Constance reflète l'étonnement de la jeune Isabelle de Charrière qui ne pouvait croire que Diderot avait raison. Elle marque sa volonté de trouver une autre justification à la littérature que l'amour-propre – on dirait aujourd'hui l'*ego* – de quelques écrivains. Il faut noter ici que Constance fait dépendre la qualité d'un auteur de la question de savoir si elle pourrait *vivre avec* lui. Tout au long de sa vie, Isabelle de Charrière accorda une place importante à l'amitié, aux relations personnelles. L'intérêt qu'elle prit toujours au bonheur de ses amis, sa loyauté envers eux la tint éloignée des effets gratuits. Jamais l'idée ne lui vint de sacrifier les êtres aux besoins de son inspiration littéraire. Au contraire, ce sont souvent ses correspondants qui donnent l'impulsion à son écriture. Pour elle, l'écriture et la lecture opèrent au sein d'une relation qui doit être au plus près de la relation personnelle. C'est pourquoi l'on peut dire avec Jeroom Vercruyse que sa correspondance est la force motrice de son œuvre⁴². Dans une lettre à sa chère amie Caroline de Sandoz-Rollin datée du 26 avril 1800, elle se définit non pas comme l'auteur de romans, mais comme celui de billets et de lettres :

«Lire et écrire change réellement l'existence de l'homme, à ne considérer même que des lettres & des billets tels qu'une personne comme moi sans vocation publique les peut écrire & recevoir [...]»⁴³

Elle assigne aux billets et aux lettres le rôle que d'autres attribuent aux livres. Si elle n'a pas de «vocation publique», alors la publication doit être envisagée comme une extension de la correspondance. Ce qu'elle y cherche, c'est, comme dans les lettres, le contact avec un lecteur qu'elle aime pouvoir se représenter. Elle écrivit son premier roman, les *Lettres neuchâtelaises*, en bonne partie pour tester cette relation. La réaction suscitée par son roman lui démontra les effets réels de l'impact d'un texte sur des personnes. Cette interaction seule l'intéressait alors. Se trouvant

privée, peu de temps après son arrivée à Neuchâtel, de ses deux correspondants privilégiés, d'Hermenches et son frère Vincent, elle se lança dans la création romanesque par «ennui», dit-elle, par «chagrin», par «désir de se distraire»⁴⁴. Ce qui devait la détourner de son chagrin et de son ennui, ce n'était pas la production d'une œuvre en soi, mais le contact que son livre lui permettait de créer s'il était réussi. Elle avoua à Chambrier d'Oleyres avoir renoncé à une suite qu'elle avait en tête pour les *Lettres neuchâteloises* car, ayant été identifiée comme l'auteur du roman, elle ne pourrait plus créer la même réaction parmi ses lecteurs, raison d'être de l'ouvrage: «L'air de grande vérité qui a fait vraiment un peu illusion ici ne pourroit plus produire son effet, & c'est cet effet que je voulois produire.»⁴⁵ Ainsi est-ce la vie qu'elle cherche à atteindre par ses textes. Entrer dans la vie de ses lecteurs, établir avec eux une communication, aussi ténue soit-elle, voilà sa motivation. La publication n'a de valeur que si elle peut l'envisager comme un échange. Dans la lettre à Caroline de Sandoz-Rollin citée plus haut, elle se compare à un «port», à un «marché» d'où il «arrive et repart» des idées. Les plaisirs de la romancière et de la pamphlétaire sont les mêmes que ceux de l'épistolière. Elle se montre particulièrement enthousiaste de la lettre qu'elle reçoit de William Godwin, parce que, justement, sans se connaître, ils ont réussi à créer un lien personnel entre lui, l'auteur de *Caleb Williams*, et elle, lectrice du roman. Elle découvre qu'ils partagent plusieurs points de vue, ainsi qu'elle l'écrit à Caroline de Sandoz-Rollin, le 25 avril 1800:

«Son billet est mot à mot ce que j'aurais écrit.[...] Il dit sur le plaisir le plus grand qui selon lui soit attaché à la condition d'auteur celui de vivre avec des inconnus & d'être dans tous les lieux du monde, il dit précisément ce que j'ai dit mille fois. Ce ne sont pas les louanges qui me touchent mais la sympathie excitée au loin, & qu'on soupçonne plus qu'on ne la sait[...].»⁴⁶

Pour Isabelle de Charrière, ni la publication ni la possibilité d'un succès éditorial n'ont légitimé son identité d'écrivain. Il n'en va pas de même pour Frances Burney qui, à la fin de sa carrière, déclara en effet qu'elle avait publié *Evelina* «to see how a work of her own would figure in that author-like form»⁴⁷. Elle apporta beaucoup de soin à l'édition de ses romans et, même, de ses journaux intimes, car elle trouvait dans la publication une légitimation de son activité. Seul le succès de la romancière l'autorisa à s'asseoir à son pupitre dans la maison paternelle pour y prendre la plume en plein jour. Isabelle de Charrière, quant à elle, ne s'est jamais posé la question de son droit à l'existence en tant que femme écrivain. La perspective d'être elle-même un auteur ne lui procure pas le frisson d'ivresse qu'éprouve Frances Burney à l'idée «very formidable» d'apparaître «as an authoress»!⁴⁸

Les questions qui occupent Isabelle de Charrière sont d'un autre ordre : ce sont celles de l'utilité de sa propre existence et du rôle à attribuer à l'écriture dans cette perspective. En ce sens, nous pouvons la qualifier de moraliste. Le but de son existence, ainsi qu'elle le définit déjà dans le *Portrait de Zélide*, puis à maintes reprises au cours de sa correspondance, est de « rendre heureux tous les moments de ceux qui l'approchent ». Ce qu'elle voudrait, c'est faire « le bonheur de leur vie ». Elle reconnaît avoir été tentée par les trompettes de la renommée, mais, en dernier recours, son bonheur à elle dépend de sa propre estime⁴⁹. Or celle-ci n'est pas liée à ses succès littéraires, mais au sentiment d'avoir rempli son « devoir », d'avoir contribué concrètement au bonheur des autres. Le dilettantisme constitue donc pour elle en tant qu'écrivain un moyen de répondre à ses exigences morales, en la laissant disponible, ouverte aux autres et au monde, en lui évitant de se laisser absorber par une œuvre.

Philippe Godet n'est certainement pas le seul à s'être « épris de son sujet » ; Isabelle de Charrière est un auteur qu'on « aime ». Et si on a pu créditer les romancières anglaises d'une contribution au développement du genre romanesque par l'utilisation de techniques narratives propres à la correspondance, j'aimerais suggérer que l'originalité d'Isabelle de Charrière réside dans sa volonté utopique de révolutionner la littérature elle-même : non pas en étendant l'usage de techniques narratives particulières, mais bien en s'efforçant d'instaurer une relation entre l'auteur et son lecteur qui soit au plus près du rapport de réciprocité, d'égalité et de complicité qui existe entre deux correspondants. L'ambition d'auteur d'Isabelle de Charrière était, peut-être bien, d'être aimée, ainsi qu'elle le demandait à Chambrier d'Oleyres, cet ami de tête, dans sa lettre du 24 mars 1796 :

« Aimez moi donc, Monsieur, comme une fort bonne bête d'auteur [...] »⁵⁰

NOTES

¹ Sigyn Minier, *Madame de Charrière, les premiers romans*, Paris/Genève, Champion/Slatkine, 1987, p. 10. Christabel Pendrill Braunrot a consacré une thèse à Isabelle de Charrière (*Madame de Charrière and the Eighteenth-Century Novel: Experiments in Epistolary Techniques*, Yale University, 1973) que je n'ai pas encore eu la possibilité de consulter.

² Lettre n° 1962, 29-31 octobre 1798, *O.C.*, t. V, p. 491.

³ *Memoirs of Dr Burney, arranged from his own Manuscripts, from Family Papers, and from Personal Recollections*, by his Daughter, Mme d'Arblay, 3 vol., Londres, 1832; ici vol. II, pp. 123-125. La narration par Mme d'Arblay, alors âgée de quatre-vingts ans, des débuts littéraires de la jeune Frances est révélatrice de la dimension psychologique de sa vocation. Durant l'année de ses dix ans – année où elle perdit sa mère –, elle commença à écrire «almost incessantly». Le seul souvenir qu'elle conserve d'avant l'époque où elle écrit est celui d'une conversation au cours de laquelle elle entendit sa mère prendre sa défense face à une dame de leur connaissance qui se moquait de sa lenteur et de son manque d'intelligence. Et c'est lorsque «the soft music of those encouraging words had already ceased to vibrate on human ears» que Frances prit la plume. Ainsi l'écriture a d'abord été pour elle un jardin secret où elle libérait ses émotions et définissait son identité. En ceci, elle est très différente d'Isabelle de Charrière.

⁴ *Cecilia*, roman en cinq volumes commencé durant l'automne 1779, fut publié en juillet 1782; la rédaction de *Camilla*, également en cinq volumes, débuta en décembre 1794 et le roman sortit en juillet 1796.

⁵ Frances Burney, *Camilla or a Picture of Youth*, [1796], Oxford/New York, Oxford U.P., 1983. Voir chap. X du livre X intitulé «A Vision», pp. 874-878.

⁶ Le 3 février 1796, par exemple, elle écrit à son mari : «Yesterday I wrote 14 Pages. & 1/2: I won't tell you how late I sat up.» Le 11 mars, dans une lettre à son père, elle invoque le jour de la publication du roman comme une délivrance : «when that dear jumping, freeing Day arrives». Et en juin, elle confesse à propos de la correction des épreuves : «I am extremely hurried, indeed» (*The Journals and Letters of Fanny Burney*, édités par Joyce Hemlow, vol. III, Oxford, Clarendon Press, 1973, pp. 156, 162, 171).

⁷ *O.C.*, t. IX, p. 101.

⁸ Cf. lettre n° 1935 à Therese Huber, 20-21 juillet 1798, *O.C.*, t. V, p. 464, et les lettres n° 1953 et n° 2419 à Isabelle de Gélieu, 2 octobre 1798 et 18-19 décembre 1801, *ibid.*, p. 485 et *O.C.*, t. VI, p. 473. Voir aussi le second dialogue de *De l'esprit et des rois, trois dialogues (1797-1798)*, *O.C.*, t. IX, p. 242.

⁹ Le roman d'Isabelle de Gélieu et d'Isabelle de Charrière explicite en particulier la signification de l'autorité d'Albert-Edgar Mandlebert en terme de pouvoir patriarcal, alors que Frances Burney, dans son roman, n'aborde jamais directement l'enjeu du pouvoir dans le couple. Tandis qu'elle avait donné à son héros Edgar un tuteur misogyne et chagrin, les deux Isabelle, au contraire, dotent Albert d'un tuteur ami des femmes qui rejette les stéréotypes antiféministes de son élève : «Sans me mettre en peine de ce qu'ont fait d'anciens peuples, ni de ce que font des sauvages, je ne puis souffrir parmi mes compatriotes et mes contemporains les maris bien maîtres chez eux, que j'appelle tout simplement de mauvais maris; la plupart sont en même temps de mauvais pères» (*ibid.*, p. 442). Tout le roman apparaît aux yeux du lecteur de *Camilla* comme une réfutation, point par point, des principes de Frances Burney sur le couple et les valeurs «féminines» dans la société.

¹⁰ Cf. lettre n° 1535 à Henriette L'Hardy, 10-14 février 1795, *O.C.*, t. V, p. 44.

¹¹ Lettre n° 1595, *ibid.*, p. 112.

¹² Lettre n° 94, 8 juin 1764 (*O.C.*, t. I, p. 186), à propos du *Noble*. Idée qu'elle exprime à plusieurs reprises comme, par exemple, à la fin du *Portrait de Zélide* où elle se dit insensible à la critique de lecteurs éloignés et anonymes : «Ce n'est pas pour eux, comme dit l'auteur de l'*Emile*; Non ce n'est pas pour eux que j'écris» (*O.C.*, t. X, p. 39). De même, elle anticipe la réception d'*Honorine d'Userche* en étant son propre lecteur : «Ce que je me dirais moi lecteur le lendemain ou le surlendemain de

cette lecture [...]» (lettre n° 1699 à Ludwig Ferdinand Huber, 27 février 1796, *O.C.*, t. V, p. 213).

¹³ Cf. Denise Hermann, «La première édition des *Trois femmes* de Mme de Charrière», *Etudes de Lettres* 33, 1938, pp. 76-89. Jean-Daniel Candaux, «Note sur deux éditions mutilées de Madame de Charrière», *Revue des Sciences humaines, Nouvelle série*, fasc. 137, janvier-mars 1970, pp. 87-92.

¹⁴ *O.C.*, t. V, pp. 285-286.

¹⁵ Voir Denise Hermann, *art. cit.*, sur les enjeux politiques, et non seulement moraux ou de manières, de la censure de *Trois femmes* (particulièrement pp. 88-89).

¹⁶ Les deux Isabelle avaient déjà réagi, puisque, dans leur roman, Louise n'épouse pas Albert et échappe ainsi à son «rigorisme». Camilla quant à elle, après avoir, presque au prix de sa propre vie, fait la preuve de sa vertu, devient l'«heureuse» épouse d'Edgar.

¹⁷ *The Journals and Letters of Fanny Burney (Madame d'Arblay)*, édités par Joyce Hemlow, Oxford, Clarendon Press, 1972; ici vol. II, p. 148.

¹⁸ Le 8 juillet 1795, elle annonce sur un ton inquiétant: «The die is cast, as to the subscription». Et, en novembre, elle se plaint à propos des cahiers de souscription tenus par ses amies: «I am hurt to have the Work become a burthen to those I love» (*The Journals and Letters of Fanny Burney, op. cit.*, vol. III, pp. 133 et 150).

¹⁹ Alors qu'elle choisissait les termes dans lesquels elle allait annoncer la parution de *Camilla*, Burney admit qu'elle préférerait éviter la dénomination «roman», se souvenant que «the Word Novel was long in the way of Cecilia, as I was told, at the Queen's House» et que les princesses ne furent autorisées à le lire qu'après qu'il eut été sanctifié par la recommandation d'un évêque (*The Journals and Letters of Fanny Burney, op. cit.*, vol. III, p. 117).

²⁰ Lettre n° 2258 à Benjamin Constant, 20 février 1801, *O.C.*, t. VI, p. 215.

²¹ *Bibliothèque britannique ou Recueil extrait des ouvrages anglais périodiques & autres [...]*; ici *Littérature*, t. IV, Genève, 1797, p. 30. On notera toutefois que ces critiques représentent, selon les termes utilisés, «les côtés faibles de ce roman intéressant» (p. 21).

²² Lillian D. Bloom, «Fanny Burney's *Camilla*: The Author as Editor», *Bulletin of Research in the Humanities*, 82 (1979), p. 371.

²³ *O.C.*, t. IX, p. 355.

²⁴ Lettre de Samuel Crisp, 27 avril 1780, *Diary and Letters of Madame d'Arblay, edited by Her Niece C. Barrett. New Edition, revised*, 4 vol., Londres, 1876; ici vol. I, p. 277.

²⁵ *O.C.*, t. VIII, p. 139.

²⁶ *O.C.*, t. III, p. 414.

²⁷ Lettre n° 2336 à Benjamin Constant, 27 juin 1801 (*O.C.*, t. VI, p. 354), et lettre n° 1919 à Caroline de Sandoz-Rollin, 1^{er} mai 1798 (*O.C.*, t. V, p. 445).

²⁸ *O.C.*, t. VI, p. 564.

²⁹ *Ibid.*, pp. 564-565.

³⁰ *O.C.*, t. X, p. 38.

³¹ Les critiques du XIX^e avaient souligné le côté désordonné de son œuvre et comment elle menaçait de tomber dans l'oubli. Pour Sainte-Beuve, Isabelle de Charrière compose «à bâtons rompus, c'est-à-dire qu'elle ne compose pas». Et il pense que «la bibliographie de ses œuvres deviendrait une vraie érudition». Aussi ne prétend-il pas en offrir une liste exhaustive (cf. «Madame de Charrière», *Revue des Deux Mondes* XVII, 4^e série [1839]). Julia Kavanagh observe quant à elle: «but the oblivion or the indifference of the majority is the fate [of her tales]», ou encore: «and so slight was the hold she possessed on her contemporaries that a complete list of her works does not exist» (*French Women of Letters*, 2 vol., Londres, 1862; ici vol. II, chap. 5, p. 99).

³² *O.C.*, t. VI, p. 191.

³³ *Ibid.*, p. 569.

³⁴ *O.C.*, t. X, p. 39.

³⁵ *O.C.*, t. VI, p. 493.

³⁶ *Ibid.*, p. 560.

³⁷ «Des Auteurs et des livres». «Fragments» – Ms 1387/13/2 – BPU Neuchâtel. Jerom Vercruysse dans son article: «The publication of the *Œuvres complètes*: Navigating the Risky Water of the Unforeseeable», *Eighteenth-Century Life* 13, 1989, situe la rédaction de ce texte aux alentours de 1796-1797 (p. 75).

³⁸ Sous la pression de son père, Frances Burney déclina en effet les leçons de latin offertes par Samuel Johnson en 1779 après la publication d'*Evelina*. Comme le nota Mrs Thrle dans ses cahiers, le Dr Burney trouvait le latin «too Masculine for Misses» (*Thraliana, The Diary of Hester Lynch Thrle 1776-1809*, Oxford, 1951; ici vol. I, p. 502). Le même Dr Burney, bien des années plus tard, ajouta une note à son testament au sujet du partage de sa bibliothèque: aucun de ses volumes de Voltaire ne devait aller à ses filles, parce qu'il les considérait «unfit for the perusal of Females» (*The Journals and Letters of Fanny Burney, op. cit.*, vol. VII, p. 231 [note 21]).

³⁹ Lettre n° 64 au baron Constant d'Herminches, 9 septembre 1762, *O.C.*, t. I, p. 127.

⁴⁰ *Memoirs of Dr. Burney, op. cit.*, 1832, vol. II, p. 184: «a man who thought with Dr Fordyce, that in woman the retiring graces are the most attractive.» Le nom du Dr Fordyce, auteur d'un des très nombreux *conduct books* qui enseignaient aux jeunes filles anglaises à respecter les limites imposées à leur sexe, serait totalement oublié aujourd'hui sans l'utilisation ironique qu'en fit Jane Austen dans son roman *Pride and Prejudice* (1813), où le révérend Collins, personnage à la Tartuffe, en lit pompeusement quelques passages à ses cousines avant d'être interrompu par leurs bâillements et leur bavardage.

⁴¹ *O.C.*, t. IX, p. 101.

⁴² J. Vercruysse, *art. cit.*, p. 77. Vercruysse définit le rôle de la correspondance comme étant celui de la «driving force behind her entire work».

⁴³ *O.C.*, t. VI, p. 62.

⁴⁴ Lettre n° 2500 au baron Gerard Godard Taets van Amerongen van Schalwijk, début janvier 1804, *ibid.*, p. 558.

⁴⁵ Lettre n° 549, 1^{er} février 1785, *O.C.*, t. II, p. 454. Voir aussi la lettre n° 2500 de janvier 1804 au baron d'Amerongen (*O.C.*, t. VI, pp. 558-560) où l'on voit bien la motivation que représentent pour Isabelle de Charrière les réactions de ses lecteurs.

⁴⁶ *O.C.*, t. VI, p. 61.

⁴⁷ *Memoirs of Dr. Burney, op. cit.*, vol. II, p. 126.

⁴⁸ *Diary and Letters of Madame d'Arblay, op. cit.*, vol. I, p. 19.

⁴⁹ Ainsi dans le *Portrait de Zélide*: «Elle pense déjà que la gloire n'est rien au prix du bonheur, mais elle ferait encore bien des pas pour la gloire» (*O.C.*, t. X, p. 37). Ou dans une lettre à Constant d'Herminches des 16-17 juillet 1764: «Dans mon enfance j'étois passionnée par toute espèce de gloire, il n'y avoit rien de tout ce qu'on applaudit que je n'enviasse...» (*O.C.*, t. I, p. 208).

⁵⁰ *O.C.*, t. V, p. 229.